

# O TÍTULO DA OBRA MUSICAL E SUA PERCEPÇÃO: APORTES NA TEORIA PEIRCIANA

*Eduardo Barbaresco Filho\**

**RESUMO:** este artigo apresenta suportes teóricos e analíticos sobre a relação perceptiva entre título/obra e intérprete, investigados por meio da semiótica peirciana. A delimitação da palavra de um título abre espaço à significação musical na medida em que cada ouvinte recebe o som e a própria palavra na sua singularidade. Peirce considera que esse fenômeno perceptual chega à mente de alguém, por mediações sígnicas onde se configuram o percepto (ligado ao objeto dinâmico), o percipuum (ao objeto imediato) e o julgamento perceptivo. Assim, a percepção na semiótica entre título/obra/intérprete é instrumento potencialmente direcionado à significação, ou interpretação, de uma música num momento vivencial.

**PALAVRAS-CHAVES:** Percepção; título/obra/intérprete; significação.

**ABSTRACT:** this article presents theoretical and analytical supports on the percipient relation between title/workmanship and interpreter, detaching mechanisms of inquiry based on the Peirce's semiotic. The delimitation of the word of a name open the space to the musical signification, in the measure where each listener receives the sound and the proper word in its singularity. Peirce considers that this perceptual phenomenon arrives them at the mind for sign mediation where if they configure percept (on to the dynamic object), percipuum (to the immediate object) and the percipient judgment. Thus, the perception in "semiosis" between title/workmanship/interpreter is potentially directed instrument to the signification, or interpretation, of music at an existential moment.

**KEYWORDS:** Perception; title/workmanship/interpreter; signification.

## INTRODUÇÃO

A relação título, obra, som e indivíduo, nesta pesquisa é abordada por aspectos musicais, semióticos, definidores de uma tradução, com destaque aos seus respectivos processos perceptivos. Assim, a interferência da palavra como direcionadora, ou não, de um significado, ganha força quando se caracteriza em termos simbólicos, indiciais, aliando as classificações perceptivas, percepto, percipuum, e julgamento perceptivo, na semiótica peirciana. Um título pode aproximar a obra de um intérprete, ou ainda, afastar, mostrando a música e suas qualidades quando a audição interage justamente pessoas distintas conjuntamente a um mesmo material sonoro.

Essa curiosa relação media possibilidades da música e sua significação. O nome de uma obra somente como expressão lingüística traz consigo significados, sendo potencializado quando se alia ao próprio som. É certo, segundo CALABRESSE (1995, p. 10), que o signo artístico não é servil, quanto à comunicação verbal, e por isso o conteúdo de uma obra não é puramente exprimível em palavras, pois, por mais qualidades adjetivas que possam transmitir, essas apontam somente marcas de uma possível significação. "As palavras não tem um significado preciso, são como um camaleão, onde se manifesta não somente diferentes matizes, mas também diferentes correlações" (DORFLES, 1980, p. 107).

A obra musical é carregada de adjetivações das quais o título pode ser uma possível sugestão do compositor, ou ainda, elemento direcionador do pensar em um intérprete. A música tem possíveis reflexos nas "palavras", e estas, significados possíveis quando interagidas com o musical. STEFANI (1976, p. 605 apud MARTÍNEZ, 2001, p. 62) diz que o título garante a presença de um sentido, interpondo o modo de compor um som e sua

---

\* Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC); Trabalho financiado pelo CNPq; universoed@hotmail.com

organização. Para ele se trata de um estímulo que permite mediações e faz da música uma construção inteligível, não feita ao acaso.

Genette (1997) diz que o título é uma figura paratextual, justamente porque permite diálogo (correlações) e orienta o intérprete a um campo vasto de associações:

Dizer sobre o paratexto de uma obra musical é observar a relação que se estabelece entre as notas da partitura e seu entorno verbal, a relação entre enunciado musical e todo o discurso que o acompanha (comentários de concertos e radiofônicos, capas de discos) o que constitui parte da obra, como é o caso do título, nome próprio da obra. (MARTÍNEZ, 2001, p. 62).

Nesse sentido, não se trata de matéria redundante. Esse conteúdo sempre será útil na compreensão da obra, em maior ou menor escala, devido ao seu caráter representacional. Ele é um discurso sobre o texto que envolve determinada matéria da obra, revela seu espírito, a forma ou o gênero, “antecipa a obra numa escuta” (ESCAL, 1987, p. 102).

O propósito aqui apresentado não é o de reduzir a arte/música e seus sentidos à sua “titulação”, trata-se, contudo, de observar a importância desta num processo de significação musical, em um “foco semântico”<sup>2</sup>. Um indivíduo, por exemplo, pode escutar uma obra tendo-a como pura qualidade, mas o conhecimento de suas figuras paratextuais, o nome, neste caso, o auxiliará numa imersão profunda, como diz Lopéz (1977, p. 64):

Un buen melómano, aunque desconozca la biografía de Beethoven y no tenga noticia de los títulos que figuran en la partitura a frente de los diferentes tiempos de la Sinfonía Pastoral, puede muy bien inmergirse en la obra e vivirla estéticamente con plenitud como obra musical pura, dotada de una estructura específica originaria. Lo cual no anula en modo alguno la posibilidad de que al conocer estos detalles se intensifique o modo de inmersión en la obra y, consiguientemente, el grado de comprensión de la misma<sup>3</sup>.

Em decorrência dessas interações, questionamentos podem ser feitos: como acontece em termos semióticos o processo de interpretação de um título para um ouvinte? Seria este envolvente ou aleatório no processo de criação e de tradução/interpretação? A obra em si teria elementos “traduzidos” em seu nome? Por onde passa o caminho perceptivo de um título para um intérprete?

A obra artístico-musical é entendida num processo vivencial de constantes significações, sob as quais, a figura da percepção é um ponto de encontro quando se diz respeito a um intérprete. Daí a necessidade de um estudo analítico/semiótico para reforçar e destacar a natureza representativa da relação título, obra, som e indivíduo, ou seja, a palavra, e suas interações que se coadunam na polissemia da música e seu espaço à constante criação, repetição e significação.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No universo da significação e suas nuances faz necessário aportes teóricos para melhor compreensão da relação proposta que envolve justamente questões interpretativas e perceptivas.

Para a semiótica a figura da percepção situa-se num espaço entre a significação sonora e a fenomenologia<sup>4</sup>, numa natureza híbrida que envolve um dado fenômeno e a semiose entre

---

<sup>2</sup> Para maiores esclarecimentos consultar Martínez (2001, p. 61), na parte em que comenta a respeito de Osmond-Smith (1976).

<sup>3</sup> Um bom ouvinte, ainda que desconheça a biografia de Beethoven e não tenha notícia dos títulos que figuram a partitura a frente dos diferentes tempos da Sinfonia Pastoral, pode muito bem imergir na obra e vivê-la esteticamente com plenitude, como obra musical pura, dotada de uma estrutura específica originária. O qual não anula em modo algum a possibilidade de que ao se conhecer esses detalhes se intensifique a imersão na obra, conseqüentemente o grau de compreensão da mesma.

<sup>4</sup> Do grego *phainesthai*, aquilo que se apresenta ou que se mostra, e *logos*, explicação, estudo. Um dos principais filósofos que mais trabalhou com a fenomenologia foi Husserl. Contrariamente a todas as tendências no mundo

o musical e um intérprete. Neste caso a influência de um título numa audição. Vistos sob o olhar de um signo, as possibilidades de configuração entre o interior (indivíduo) e o exterior (mundo) dizem do objeto, de sua representação, de sua apreensão, ou seja, como um som é captado por um ouvinte rumo a uma qualidade, uma adjetivação. Refere-se ao que Peirce chama de percepto, *percipuum*, e julgamento perceptivo.

O percepto está ligado ao objeto na medida em que este é uma figuração real, referente à existência da dinamicidade característica de cada objeto. É, portanto, algo externo que pode ser capturado, representado por um signo, e que chega até um intérprete. Possui, neste pensar, uma estrutura condicionada ao mundo real, que está fora da consciência: “O percepto é sempre forasteiro, no sentido de que se força sobre nós, é exterior a nós, sem qualquer passaporte de legalização, preenchendo os requisitos daquilo que Peirce chamava de existente, não necessariamente um objeto físico” (SANTAELLA, 1993, p. 57).

O que aparece em nossa mente, numa percepção, não é criado por nós, possui limites impositivos, coercivos, que provém de um mundo externo. No entanto, o que percebemos é somente notado segundo estruturas sensório-cognitivas. SANTAELLA (1993, p. 58), numa leitura de Peirce, diz que todo percepto é produto de processos mentais ou, de todo modo, de processos que são mentais para todos os intentos e propósitos. Nenhuma cognição e nenhum signo são realmente precisos, se tratam, pois, de resultados processados na mente.

Perceptos assim colocados funcionam como mecanismos iniciadores do pensamento e determinam uma percepção. O objeto perceptivo está no mundo dos perceptos. Mas como pensarmos em uma coisa externa a nós mesmos e que se torna nossa conhecida?

Peirce (2000) afirma que o percepto só é conhecido por um julgamento, por uma espécie de mediação entre o que o signo representa e sua consciência num dado intérprete. Os julgamentos são inferências lógicas pertencentes à terceiridade. Bernstein (1964) compara esses julgamentos de percepção a inferências abduativas<sup>5</sup>, de modo que a abdução é um tipo de raciocínio, um caminho hipotético que o fenômeno pode sugerir, evocar, muito ligado ao instinto. Ambas temáticas são igualmente falíveis, no entanto a abdução é quase que destituída de certeza, é uma possibilidade remota e, por isso, submetida à crítica, enquanto o

---

intelectual de sua época, Husserl quis que a filosofia tivesse as bases e as condições de uma ciência rigorosa. Porém, como dar rigor ao raciocínio filosófico em relação a coisas tão cambiantes e variáveis como as coisas do mundo real? O êxito do método científico está em que ele pode estabelecer uma "verdade provisória", útil, que será verdade até que um fato novo mostre uma outra realidade. Para evitar que a verdade filosófica também fosse provisória, a solução, para Husserl, é que ela deveria referir-se às coisas como se apresentam na experiência de consciência, estudadas em suas essências, em seus verdadeiros significados, de um modo livre de teorias e pressuposições, despidas de seus acidentes próprios do mundo real, do mundo empírico objeto da ciência. O interesse, para a Fenomenologia, não é o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se dá, tem lugar, se realiza para cada pessoa. Husserl propôs, assim, um processo chamado de redução fenomenológica, sob o qual tudo que é informado pelos sentidos é mudado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em se estar consciente de algo. A redução fenomenológica, nesses termos, requer uma suspensão das atitudes, crenças, teorias, colocando em suspenso o conhecimento das coisas do mundo exterior a fim de concentrar-se na pessoa exclusivamente. A “coisa”, como fenômeno da consciência, é o que importa.

<sup>5</sup> Segundo Peirce (2000, p. 30), refere-se a adoção de uma hipótese; é um argumento que apresenta fatos em suas premissas que apresentam uma similaridade com os fatos anunciados na conclusão, e que poderiam ser verdadeiras sem que esta última também o fosse, mas ainda ser reconhecida; de tal forma que não somos levados a afirmar positivamente a conclusão, mas apenas inclinados a admiti-la como representando um fato do qual o fato das premissas constituem um ícone. Por exemplo, num certo estágio que constitui o eterno exemplo de raciocínio de Kepler, este descobriu que as longitudes observadas de Marte, que durante muito tempo tentara ajustar a uma órbita, eram tais (dentro dos limites possíveis do erro nas observações) como seriam se Marte se movesse numa elipse. Os fatos apresentavam, assim, nesta medida, uma semelhança com os fatos do movimento numa órbita elíptica. Daqui Kepler não partiu para a conclusão de que a órbita era realmente elíptica, mas isso o levou a inclinar-se para a idéia. A adoção é originária quanto ao fato de ser o único tipo de argumento que começa uma nova idéia. Na música, podemos questionar, nesse sentido, o fato de que uma mesma obra pode sempre gerar novas *possibilidades* interpretativas a partir do momento em que é sempre vivida.

juízo é indubitável. A noção de realidade na percepção é tida em graus comparativos a uma figuração de um objeto real.

Seguindo a tríade peirciana, tem-se o *percipuum*, que seria o próprio percepto depois do juízo da percepção. O *percipuum* é algo incorporado à nossa mente, estando, pois, ligado ao objeto imediato e suas possibilidades de adequação quanto às categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. Pode se conectar a uma qualidade de sentimentos, a um simples modo de apresentação, impreciso, sem contornos limitativos, desprendido do tempo ou do espaço, num mundo onde não há tantas tensões, baseado quase que exclusivamente na contemplação e em suas possíveis formas de qualificação.

Na secundidade temos uma relação dual, um confronto entre aquilo que existe e o que é apresentado por uma percepção, numa experiência de luta, de choque e de surpresa. No terceiro nível, o *percipuum* adquire caracteres da terceiridade, de generalidade, de conformidade, de normas que regulam os juízos perceptivos. Estas formas condizem justamente com a significação presente na audição musical e na apreensão que um intérprete tem de uma obra.

Santalella (1993), ao dissertar sobre Hausman (1990), comenta a figura do referente conectado a percepção peirciana, trabalhando o conceito de objeto imediato: o referente é a apresentação do percepto, resultado tornado possível pelo *percipuum*, que tem um estatuto semiótico originário, ou um estatuto cognitivo de um objeto imediato. Aqui, o percepto é tido correlativo aos aspectos do objeto imediato, este é a sua referência.

Há inúmeros olhares interpretativos sobre a percepção peirciana e certamente estas abrem portas para o aprendizado, com e no mundo, que envolve a significação da obra e seu nome. Numa percepção esses três níveis estão presentes – o real, o percepto e a sua representação, o *percipuum*, mediado por um juízo. Pode-se dizer de outros fatores relevantes como: o conhecimento da obra em questão, o hábito de escutar peças de determinado período e correlacioná-las a seus títulos, além, da imaginação e do gosto. Peirce (2000) afirma que o conhecimento é hábito, ou seja, uma leitura icônica de um fenômeno, baseada na subjetividade, em virtude de constantes repetições, tende a ser indicial para tornar-se genérica, compartilhada simbolicamente por um grupo. Para o autor, não há verdades estáveis e absolutas, no entanto, há uma tendência de um dado fenômeno ao “crescimento”, que é, justamente, uma evolução de um estado icônico a um simbólico.

Uma interpretação possui um caráter provisório por estar norteadas de figuras habituais. Estas seriam os interpretantes finais das emoções, das intenções, das associações e das reações iniciais, guias para uma dada ação. Assim, as idéias sofrem a ação direta de hábitos, mas, segundo Peirce (2000), podem ser mudadas pela imaginação, pela faculdade de fantasiar e pela própria vontade de mudança. O título de uma peça e, ainda, a música, é produto de um hábito, como maneira de se comportar<sup>6</sup> ou de um modo de ser/pensar histórico, em que a imaginação<sup>7</sup> é transpassada.

O processo interpretativo de um título comporta o subjetivo e o perceptivo, como *percipuum*, em uma espécie de grande caldeira onde são misturados ingredientes heterogêneos: o homem individual e a figura do outro, o sonoro, o musical, o silêncio significativo, as palavras, as frases; associações entre o modo de sentir a música e o significado verbal do título; perceber o som musical e o contexto lingüístico de um nome.

---

<sup>6</sup> No sentido em que, por exemplo, a maneira de viver de um compositor afeta também diretamente suas composições, por conseguinte, a nomeação das peças, como em Liszt, Schumann e Chopin nas homenagens às mulheres amadas.

<sup>7</sup> Ver trabalhos de: LAPLANTINE, F. e TRINDADE, L. *Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996; DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Após esclarecer os aportes semióticos da relação título, obra e intérprete foi aplicado um teste perceptivo<sup>8</sup>. Este teve como base:

- Seis peças e seus títulos: Sonata n.º. 3 para piano e Sonata KV 305 para teclado e violino, de Mozart (primeiro movimento de ambas); Mazzepa – Estudo Transcendental e Os Funerais, de Liszt; Valsa da Dor e Trenzinho Caipira de Villa-Lobos;
- Três questionários com questões objetivas e subjetivas divididos em partes distintas:
  1. Na primeira parte o participante teve como referência o som musical, ou seja, pra cada peça ouvida ele escolheu dentre seis títulos;
  2. No segundo momento o participante soube o título, e para cada um, ouviu seis peças (as mesmas da etapa anterior, mas numa outra ordem de audição);
  3. Num terceiro momento fez-se a correspondência entre o título e a obra, com o devido conhecimento e esclarecimento dos mesmos.

O teste contou com a participação de sete pessoas, sendo todos estudantes de música: um iniciante e os outros universitários das seguintes turmas – 2 (dois) de musicoterapia, 1 (um) de composição e 3 (três) de bacharelado/licenciatura. Foram identificados, respectivamente, por: A, B, C, D, E, F, G. A proposta do teste perceptivo teve por finalidade verificar a identificação de títulos musicais de períodos distintos, averiguando o conhecimento ou não dos mesmos pelos participantes e como esse saber se correlaciona com o significado geral da obra em um dado momento vivencial. Como seria o significado, em um sentido de conhecimento perceptivo final, simbólico, de uma peça, para indivíduo que não sabe de seu respectivo título? E ao saber do título? Como a força da música é transposta em outra linguagem, no caso o verbal? As respostas para a discussão foram obtidas por meio dos comentários dos participantes.

## DISCUSSÃO E RESULTADOS

A partir desses pressupostos, um título de uma peça musical e sua percepção é um caminho indutor onde se presentificam:

*verbal e o musical se dialogam por diferenças....*

*verbal potencialmente diz do musical e vice-versa...*

*o indivíduo é participativo da obra a qual percebe pois sente, se interage....*

*a mente cria...*

*o hábito intervém....*

*mas imaginação dá forma a criação...*

*interpretar é somar agregados....*

*de distintas experiências: música e palavras...*

*o conhecimento, a significação é um possível produto final...*

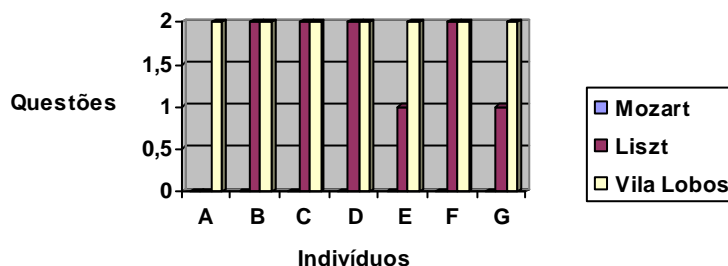
Neste sentido o significado do nome de uma obra artístico-musical não reside puramente em fatores estáveis, se considerar que o som musical não tem significados determinados a priori ou mesmo que as palavras dependem de um contexto significante. É preciso que as palavras se tornem, “nome de uma música”, para que o título se torne peça viva na obra de arte, em um momento de interação entre linguagens. A música é um espaço de possibilidades interpretativas diversas, seja por interferência do hábito, do gosto, do conhecimento ou da imaginação, ela suporta, em sua matéria simbólica, qualidades, sensações, sinestésias vivenciadas por intérpretes que tecem sentido ao sonoro. Neste caso, a percepção dos sete intérpretes sob a relação título e obra.

De acordo com os resultados, tem-se, na primeira etapa, o seguinte gráfico de acertos:

---

<sup>8</sup> Contou com a devida aprovação do Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás.

**Gráfico 1 – Primeiro momento**



O teste nos mostrou que os participantes reconheceram as peças e os títulos de Vila Lobos e Liszt com maior precisão, embora os indivíduos: “A” errou as de Liszt; “E” e “G” erraram uma das duas questões. Nenhum dos participantes acertou precisamente as peças e os títulos de Mozart, apesar de ser interessante o fato de reconhecerem que se tratava de uma sonata. Todos trocaram os títulos de Mozart, ou seja, no lugar da Sonata para piano n. 3 colocaram a Sonata para Teclado e Violino. O participante “C” afirma: “parece ser uma sonata clássica, o andamento Allegro di Molto é evidenciado. Estilo composicional ‘sonata’”; “D” diz: “presença do baixo D’Alberti; forma sonata pelo desenvolvimento do tema em outras tonalidades”; “E” comenta: “o estilo, a forma da peça tem características de sonata”.

Salienta-se uma breve reflexão sobre a seguinte questão: neste caso apresentado no teste, a música diz mais do que o verbal do título? Por um lado diríamos que sim, pois o que seria este mesmo título sem o seu referente? Uma palavra morta, talvez. O problema está na arbitrariedade do signo lingüístico e no seu distanciamento da realidade representada, pois um nome diz de um material ao qual se refere. No caso da “Valsa da Dor”, este é um signo lingüístico que certamente possui um significado, mas, se isolado de um contexto, não podemos afirmá-lo como um título, porque perde a característica de ser o nome de algo. É uma “Valsa da Dor”, mas como seria esta valsa? Por que ‘da dor’? É no cenário musical que a qualidade de ser valsa com idéia de dor é transposta, percebida, ou, ainda, é revivida de maneira singular, diferente do próprio contexto verbal. Neste, ela não é sentida como um movimento sonoro, de compasso ternário, algo triste e melancólico. É no musical, que a palavra de um título simbólico, ou até mesmo ligado estritamente à forma, sente-se como “percipumm”, ligado ao objeto imediato justamente pelo significado encontrar-se em outra posição: uma valsa da dor, que a dor comporte o individual e o universal, mas que apenas reflete uma das características que esta música pode conter; ou ainda um significado cognitivo-sensorial que a percepção mostra a um intérprete.

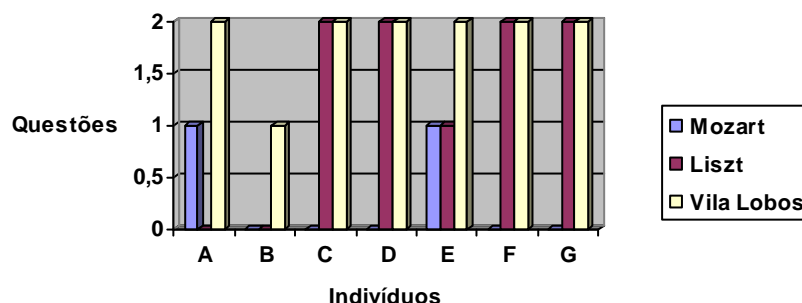
Nesse pensar a música propicia à palavra uma experiência libertadora no sentido de sua força simbólica e qualitativa, como observado quando: o indivíduo “A” afirma, sobre o “Trenzinho Caipira” que “aparentemente percebe-se o movimento do trem subindo apressado a montanha; condiz com o título”; “B” diz que “No início da música, parece que algo está se aproximando, como um trem, ouvi o barulho como se fosse dos trilhos e da buzina”; “E” diz “uma obra mais fácil de se identificar com seu tema inicial da ‘Maria fumaça’”. Por outro lado, é complexo afirmar que a linguagem possui um fator de exclusividade, uma vez que não sabemos ao certo se é o verbal que motiva o musical ou o contrário, ou, ainda, quem pode vir primeiro numa percepção, apesar de ambos os acertos parecerem coerentes a uma música geral, a uma arte maior: a idéia de que o título, elemento verbal, é também um elemento musical por seu caráter representacional.

Em termos semióticos essa etapa do experimento condiz com a idéia de uma primeiridade, pelo fato de ser mais próxima a uma audição livre, nas respostas subjetivas dos participantes, e pelo fato das músicas serem novidades em um dado momento. Isso é diferente

da etapa 2 (dois), na qual se trocou a ordem das músicas e muitos participantes afirmaram as mesmas respostas anteriores.

No segundo momento a referência foi o título. Para cada título apresentado foram escutadas seis peças:

**Gráfico 2: Segundo momento**



Todos os participantes acertaram com maior rigor os títulos de Vila Lobos e Liszt, com respostas subjetivas equivalentes às da primeira etapa. Os participantes “A” e “E” acertaram um dos títulos de Mozart, embora com justificativas não-satisfatórias. Houve um índice de acertos menor, pois essa fase pareceu ser mais cansativa, mais repetitiva. Pelos fundamentos já apresentados a música é vivida em um único momento, embora os participantes possam ter lembranças de um primeiro momento, a experiência perceptivo-musical tem um caráter de novo, de espontâneo, um caráter de primeiridade, mesmo sendo um momento de interação em que os participantes já conheciam as músicas. Uma secundidade que precede um primeiro contato com o som musical.

No terceiro momento predominou-se o aspecto simbólico. Foi perguntado se os participantes conheciam ou não as peças, se concordavam ou não com os títulos dos compositores ou, ainda, se a música comportava outros títulos. Nas peças de Vila Lobos, somente o indivíduo “G” afirmou não conhecer nenhuma anteriormente a esta audição; “A” afirma: “Já conhecia, o autor quis passar a idéia do trenzinho através da música e conseguiu realmente aproximar”; “C” dá outro título ao “Trenzinho Caipira”: “Trenzinho moderno, pois o trem emite alguns sons e andamentos não condizentes com algo caipira”; enquanto “D”: “poderia ser também ‘Trem de ferro’ o ‘Caipira’, é por que Vila Lobos e seus contemporâneos estavam voltados para a cultura brasileira”.

O significado de “caipira” é então revisto, a partir do momento em que o ideal do compositor é o de colocar na música um “trem que viaja pelo interior do Brasil”, como o fez em suas viagens, e esse ideal é transposto como imagem sonora aos ouvintes. A alegoria de um trem de ferro, na música de Vila Lobos, tem um fator simbólico muito forte, um som de um “trem” musical que se associa com um trem de ferro, ou ainda o percepto tornado percipuum numa visão de um intérprete. O objeto referencial é colocado na peça de maneira direta. Quanto ao adjetivo caipira, “C” o afirma como figura antagônica da construção sonora na música de Vila Lobos, e “D” como figura constituinte do cenário musical do compositor. O significado é, assim, contextual, e vai de encontro à experiência de vida de cada indivíduo.

Nas peças de Mozart, “A” respondeu: “quando o título é ligado a uma forma é mais difícil de identificar, pois eu não sabia da forma estrutural de uma sonata”; enquanto “C” e “D”, respectivamente: “a sonata é caracterizada e o estilo de Mozart também”, “É inconfundível a harmonia de Mozart nas suas sonatas pela presença do baixo de Alberti”. Percebe-se que a forma, como um elemento próximo à razão, é portadora de um conhecimento sistematizado racionalizado, diferente de uma sensação traduzida em um título, como nos “Funerais”, no “Trenzinho Caipira” e na “Valsa da Dor”. O termo sonata tem seu

significado atualizado no musical, não provém de outros, como no caso de um “trem” ou um “funeral”. O participante “D” pode associar seu conhecimento de história da música, ao dar um novo título à Sonata n. 3: “‘Cenas da Corte’, pois era tocada para os reis”.

Na música de Liszt, embora a maioria dos participantes tenha acertado nas etapas anteriores por eliminação das alternativas ou pelo conhecimento do estilo sonoro de Liszt, nenhum sabia o significado de “Mazeppa”. Ao ser explicado, os indivíduos “B” e “G” respectivamente, não concordaram: “Não, porque não se percebe uma história. O nome é um pouco complexo ou diferente”, “Não o sentido traz mais a imagem de uma cavalgada do diabo do que um homem no deserto”.

Percebe-se que, quanto mais os títulos se aproximam de uma música programática, mais a identificação se torna diferente de títulos ligados, sobretudo, a forma. Isso configura a força imaginativa do mundo da arte em cada participante, a imaginação que contorna a obra e faz a música ser ela mesma ou, ainda, ser algo que dialeticamente é ou não, como no caso do trenzinho; a música não é um “trem” externo, fora de um referente, e sim o trem é algo tematizado, caracterizado pelo título e pelo sonoro.

De maneira geral, no teste pode trazer reflexões comprobatórias da força da música no verbal de um título e vice-versa. A peça “Mazeppa”, por exemplo, nos mostra, de maneira clara, como o conhecimento de um significado lingüístico pode interferir na percepção. Sabendo do título os participantes concordaram ou não com o mesmo e com seu referencial musical.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o verbal e o não-verbal todo o funcionar da relação “título-obra-intérprete” está mediado pela figura da percepção, mecanismo formal de apreensão sonora, espaço direcionado, aberto à significação.

É pela percepção que o conhecimento começa a se operar, pois, ouvindo a obra, sentindo, interações são feitas, conexões externas ou não, rumo ao que a obra quer dizer, em um sentido não somente simbólico, mas até mesmo icônico, como pura qualidade. Não se refere somente a terceiridade como algo da cognição e representação em último caso, e sim a um contexto maior de sensações e experiências únicas, possíveis, em um dado momento.

A percepção é diferente quando se tem ou não conhecimento de um título e media a significação do nome na obra musical, ou desta com o mundo real. Conecta o indivíduo ao que é externo a ele, como uma janela aberta à imensidão do universo, mas ainda obscura porque nela só passam partes do que o objeto representa. As impressões do mundo são filtradas pelos aparelhos sensoriais e configuradas como realidade na mente. Da mesma forma, um indivíduo escuta um som, sente, interage, reconhece e atribui qualidades traduzidas como realidade sensível em sua mente. Embora a sensação, como primeiridade, seja presente pela força potencial da música, o título, presente como força simbólica da obra, é mediado pelo conhecimento de um contexto.

Evidencia-se, assim, um mundo de interações em que o título musical é eleito considerando a existência de outras possibilidades interpretativas, mas todas diante de um universo maior co-relacional, a arte. Por isso o nome é portador, por herança, de uma significação, objetiva ou não, sendo, vivenciada, experimentada para quem o sente: o nome chama à porta da mente o próprio intérprete, convida-o a dizer por onde passar, participar, se doar, interagir, na obra de arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNSTEIN, R. J. *Peirce's Theory of Perception*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1964.



- CALABRESSE, O. *A linguagem da arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DORFLES, Gillo. *L'intervallo perduto*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 1980.
- ESCAL, F. *Le titre de l'oeuvre musicale*. Paris: Payot, 1987.
- GENETTE, G. e LEWIN, J. E. *Paratexts: Threshold of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GIBSON, J. J. *The Perception of the Visual World*. Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1974.
- LAPLANTINE, F. e TRINDADE, L. *Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos)
- LOPÉZ, A. Q. *Estética de la Creatividad*. Madrid: Cátedra, 1977.
- MARTÍNEZ, J. M. G. *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, L. *A percepção: uma teoria semiótica*. 2. ed. São Paulo: Editora Experimento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.